ANTONIO MACHADO Y EL CANTE JONDO

Notas para una propuesta de lectura andaluza

> Como todos los grandes andaluces, era (...) la viva antítesis del andaluz de pandereta, del andaluz mueble, jactancioso, hiperbolizante y amigo de lo que brilla y de lo que truena.
>
> A. M.

Cada día siento un mayor pudor y se me ofrecen más serias dudas a la hora de escribir sobre el cante flamenco. Asistimos a unos tiempos en los que es advertible, junto a un redoblado y amplio interés por el cante jondo, un sistemático olvido del sustrato humano que lo soporta, o una manipulación impune y maniquea del mismo. A lo sumo y por lo general, se acepta el cante sin más, como mero producto de degustación estético-musical, sin inquirir qué cosa es o era en esencia, cuáles sus raíces históricas, étnicas, raciales y sociales desde su pulpa e intrahistoria, en definitiva, desde su alma. Tampoco faltan aquellos sectores que, rizando el quejío, le dejan en mera arma externa de arrojadiza dialéctica.

Y todo esto paradójicamente ocurre, insisto, en unos tiempos en los que la bibliografía flamenca alcanza una cota casi torrencial, pero en la que la abundancia de dogmas, subjetivas conclusiones, aventuradas hipótesis desprovistas de raíz cierta y excluyentes pronunciamientos ex cátedra, la hacen resultar humanamente aterradora e intelectualmente inoperante. Por ello, una vez más, me veo obligado a denunciar que sobre esta importantísima parcela de la cultura popular andaluza se han posado las garras de los más contradictorios intereses adobados con una ingente cantidad de basuras retóricas.

Por las enunciadas y otras razones me siento retraído a la hora de escribir sobre flamenco, ya que del cante no puede hacerse un balance definitivo mientras no sea abordado en profundidad y con rigor por todo un equipo de especialistas: historiadores, sociólogos, músicos, etnólogos, antropólogos, etc., entre los que entrarían a lo sumo, si mucho me aprietan, media decena de flamencólogos. Basta ya de descubrimientos y teorías sobre Andalucía y su cante.

Pero si abordar el fenómeno flamenco impone la máxima cautela, cualquier aproximación de modo fragmentario a la personalidad y obra

—imposibles de disociar— de Antonio Machado, me parece una forma obscena e indigna de falsearle. Por ello —aviso a navegantes en una época, como la nuestra, en la que lo andalucista se interpone y sobrepone a lo andaluz—, este trabajo rechaza ser un espigueo de los escritos machadianos, acá y allá, a la búsqueda de, en hilado fino, presentar y ofrecer una imagen recortada —lo que conlleva punible tendenciosidad—, no sólo de un Machado poeta-pensador folklórico; sino, lo que me parece más grave aún, la de un escritor regional. Quede expreso y por delante mi reconocimiento de que la esencia y fin popular de la obra del poeta sevillano es españolísima y, por tanto, universal; lo que claramente advertiría de modo intencionado —estos fueron sus propósitos— desde la rúbrica de su heterónimo: «Escribir para el pueblo —decía Mairena—, ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho más claro está, de lo que él sabe. Escribir para el pueblo es escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas inagotables que no acabaremos nunca de conocer. Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes en España, Shakespeare en Inglaterra, Tolstoi en Rusia. Es el milagro de los genios de la palabra» (1). Definitivamente, la palabra, el pensamiento y el corazón del poeta no anduvieron encorsetados por estrechos límites geográficos, como elocuentemente se pronuncia en un párrafo que, como muy bien advierte, merece ser analizado desde los puntos de vista lógico, psicológico y retórico; un párrafo inicial, significado y significativo, de los apuntes de Mairena titulados *De un discurso político:* «Cierto es, señores, que la mitad de nuestro corazón se queda en la patria chica; pero la otra mitad no puede contenerse en tan estrechos límites; con ella invadimos amorosamente la totalidad de nuestra gloriosa España. Y si dispusiéramos de una tercera mitad, la consagraríamos íntegramente al amor de la humanidad entera» (2).

Mi repugnancia expresa, pues, a cualquier fácil etiqueteo o pretensión vana de calificar, clasificar, de modo exclusivo al poeta sevillano, a quien por didactismo, facilidad mental, con mejor o peor intención y aún más variable fortuna, se le ha intentado confinar innúmeras veces en la cuadratura de algún espacio literario, contradictorio e incompatible siempre con su obra, la que resultaba lesionada, mu-

---

(1) En «Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín», en el número 1 de *Hora de España*. Tomado de *Antonio Machado, antología de su prosa*, Edición de Aurora de Albornoz, tomo I, p. 215. Edit. Cuadernos para el Diálogo, 3.ª edición; Madrid, 1972.

(2) En *Juan de Mairena*, capítulo XXIX.

Tal vez no sea ocioso recordar un párrafo de una de sus cartas (Baeza, ¿1913?) a Unamuno: «Tengo motivos que usted conoce para un gran amor a la tierra de Soria; pero tampoco me faltan para amar a esta Andalucía donde he nacido.»

tilada, cuando no tendenciosamente adelgazada. Y en estos múltiples acercamientos, que cercenan más que definen, se le ha llamado a Antonio Machado desde poeta civil hasta poeta japonés; no seré yo, por tanto, quien pretenda un nuevo encorsetamiento de su pensar y escribir; simplemente, sólo intentaré un rastreo por su obra al objeto de averiguar su concepto y realidad del cante, y cómo éste, de algún modo y en no pocas ocasiones, se entroncaba en su realidad literaria.

Y entre los refritos y lugares comunes que recayeron sobre la obra del poeta sevillano, que se vienen aceptando incuestionables en el *área* flamenca, comulgándolos, está el de que don Antonio Machado y Ruiz, el poeta que ahora recordamos con motivo del cuarenta aniversario de su muerte, es de los tres Machado quien menos se interesa por el cante jondo y al que sólo de modo muy tangencial rozaría en su obra. Afirmación ligera que, como veremos, está desprovista de base cierta en la que fundamentarse. ¿Por qué este desconocimiento del pensamiento de Antonio Machado en parcela que tantos aficionados arrastra entre escritores, escribas y escribidores? La razón, aunque única —el desconocimiento de la obra—, a mi juicio, tiene diversas vertientes: por un lado, la tajante separación de su pueblo durante muchos años de gran parte de los intelectuales andaluces, quienes nunca atendieron una vieja y precisa llamada (3): «Si nosotros queremos atraer hacia lo jondo a los intelectuales, no es para que lo somentan o lo intelectualicen, sino, al revés, para que ellos refresquen sus raíces en sentimientos primarios, en jugo de vida»; por otro, que el pensamiento de Antonio Machado es radicalmente contrario a los diversos *mundillos* por los que durante tantas décadas ha transcurrido —¿continúa?— el arte flamenco. En conclusión, unos y otros han estado más próximos a las formas externas que el raigón creador del cante jondo, al contrario que el poeta sevillano interesado en encontrar la «sabiduría» y la metafísica del pueblo en su núcleo nutricio para esponjarse vivíficamente en ellas. El mismo se llamaría «Demófilo incorregible», y «un coplero sevillano, que vaga hoy por las estepas de Soria» (4).

No se me escapa el interés fundamental de Antonio Machado y Alvarez, Demófilo, como rastreador e investigador de todo el folklore andaluz y uno de los primeros estudiosos que se enfrentaría con el flamenco de modo sistemático; tampoco, esa andaluza sensibilidad de Manuel Machado, tan flamenca, juncal y airosa, a veces con olores de manzanilla y arabescos de guitarra; pero lo que me resulta a todas

---

(3) Carlos y Pedro Caba: *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*. Edit. Atlántico; Madrid, 1933.

(4) De «Mairena Crítico de teatros», en *Hora de España*, número 5; tomado de la citada antología de A. de Albornoz, tomo II, p. 241.

luces inaceptable, es que Antonio Machado, cuya obra, pensamiento y vida tan ligadas por compromiso ético con el pueblo, desconozca el cante jondo, cuando él, precisamente, es uno de los pioneros en adentrarse hasta lo más hondo de este fenómeno tan cualificador de la cultura andaluza. Por ello, una vez más mi perplejidad, al comprobar en un auténtico Mulhacén de lecturas, ese silencio sobre el poeta y que, incluso, autores como Ricardo Molina le desconozcan en sus libros fundamentales, o, por poner otro ejemplo, González Climent lo despache con el topicazo, en breves líneas y en nota a pie de página, de su Andalucía recóndita desde «un huerto claro donde madura el limonero» (5); en el fondo, frase de la misma significación, aunque de signo contrario, que la de D'Ors, quien hablara de la «guitarra metafísica» de nuestro poeta, esa guitarra que «lejos de limitarse a cantar, razona».

Y este desconocimiento de parcela tan fundamental de nuestro poeta, tiene, a mi parecer, no poco que ver su ubicación dentro de la «ilustrada» Generación del 98 —cuya castellanía es fácil de desmantelar— creadora del concepto de panderetismo, a la vez que poco dada a descender a las raíces. Ya en 1910, en *Tierras Solares*, Rubén Darío denunciaba a los intelectuales hispánicos «que sólo han visto una Andalucía a la francesa de Exposición Universal o de caja-de-pasas».

Es más, hasta que Paulo de Carvalho-Neto publicara su *Influencia del folklore en Antonio Machado* (6), que yo sepa, nadie se ocupó de esta parcela con la extensión que merecía —se impone anotar que el escritor brasileño no acaba de discernir entre lo castellano y lo andaluz, y menos aún sobre lo que es privativo de lo jondo—; tan sólo algunas referencias del desdeñoso y desdeñado Luis Cernuda y ello con sus tonos más despectivos: «Que Machado no mencione a Garcilaso y en cambio se extasíe ante cualquier coplilla andaluza es un ejemplo extremo de los disparates en que pueden incurrir hasta las gentes más razonables y sensatas» (7). Aunque breves, no obstante, quedan al margen las muy serias aproximaciones al tema que nos ocupa de Manuel Tuñón de Lara, Aurora de Albornoz, José María Valverde, Félix Grande, etc., ninguno de ellos andaluz. Por lo que

---

(5) *Antología de Poesía Flamenca*, p. 42; Edit. Escelicer Madrid, 1961.

(6) Publicado en Cuadernos Hispanoamericanos, número extraordinario dedicado a los hermanos Machado, Madrid, octubre-diciembre de 1975. Publicado con este mismo título y en libro en Ediciones Demófilo; Madrid, 1975.

Me hubiese sido de interés consultar la tesis de Solita Salinas, a la que no he tenido acceso, *La tradición popular y la poesía contemporánea. Estudio del tema en tres poetas contemporáneos: Manuel Machado, Antonio Machado y Rafael Alberti.* Tesis de la Universidad de Puerto Rico, 1945.

(7) En *Estudios sobre poesía española*, pp. 82-83. Edit. Anagrama Madrid, 1975, 4.ª edición.

hace a los estudiosos del Sur, Ricardo Molina, Antonio Carrillo Alonso y pocos más, tampoco ofrecen estudios en profundidad y quedan reducidos a algo más que meras notas.

¿Qué ocurre aquí? La contestación me parece fácil y de algún modo quedó apuntada con anterioridad. Por ahora adentrémonos —es el objetivo propuesto— en la influencia del cante jondo en la obra y pensamiento machadianos, así como en el aprovechamiento que de los materiales flamencos efectúa en su producción literaria, tanto por modificación estética de los mismos, como por intercalación sintética y/o fragmentaria. De aquí que lo primero que interesa es concretar el concepto que poseía del folklore, punto de arranque y eje de su personalidad toda, y del que, por cierto, ofrece gráficas y expresas referencias andaluzas, las más, sospechosa y sistemáticamente mutiladas en las innumerables citas y transcripciones que de las mismas se han efectuado: «A los andaluces —decía mi maestro— nos falta fantasía para artistas; nos sobra, en cambio, sentido metafísico para filósofos occidentales. Con todo, es el camino de la filosofía el que nosotros debemos perfectamente seguir. Del *folklore* andaluz se deduce un escepticismo extremado, de radio metafísico, que no ha de encontrar fácilmente el suelo firme para una filosofía constructiva. Sobre la duda de Hume, irrefutada, construye Kant su ingente tautología, que llama crítica, para poner a salvo la fe de la ciencia fisicomatemática; y los anglosajones construyen su utilitarismo pragmatista, para cohonestar la conducta de un pueblo de presa. Es evidente que nosotros no hubiéramos construido nada sobre esa arena movediza, y con tan fútiles pretextos, mucho menos. Más ello no es un signo de inferioridad que pueda arredrarnos para emprender el camino de la filosofía. Pero hemos de acudir a nuestro *folklore,* al saber vivo en el alma del pueblo, más que a nuestra *tradición filosófica,* que pudiera despistarnos. El hecho, por ejemplo, de que Séneca naciera en Córdoba y aun de que haya influido en nuestra literatura, impregnándola de vulgaridad, no ha de servirnos de mucho. Séneca era un retórico de mala sombra, a la romana; un retórico sin sofística, un pelmazo que no pasó de mediano moralista y trágico de segunda mano. Toreador de la virtud le llamó Nietzsche, un teutón que no debía saber mucho de toreo. Lo que tuviera Séneca de paisano nuestro es cosa difícil de averiguar, y más interesante para los latinistas que para nosotros. Acaso en Averroes encontremos algo más nuestro que aprovechar y que pudiera servirnos para irritar a los neotomistas, que no acaban —ni es fácil— de enterrar al Cristo de Aristóteles. Un neoaverroísmo a estas alturas, con intención polémica, pudiera ser empresa tentadora para un coleccionista de excomuniones. Yo no lo aconsejo tam-

poco. Nuestro punto de arranque, si alguna vez nos decidimos a filosofar, está en el folklore metafísico de nuestra tierra, especialmente, el de la región castellana y andaluza» (8).

¿Pero cuál será su encuentro con ese folklore? El mismo poeta nos lo dirá en boca de Mairena, su álter ego: «Mairena entendía por *folklore*, en primer término, lo que la palabra más directamente significa: saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar. En segundo lugar, todo trabajo consciente y reflexivo sobre estos elementos, y su utilización más sabia y creadora» (9). Auténtica cultura viva, núcleo y magma, raíz de identificación, de aquí que «Para él no era el folklore un estudio de las reminiscencias de viejas culturas, de elementos muertos que arrastra inconscientemente el alma del pueblo en su lengua, en sus prácticas, en sus costumbres, etcétera. Mairena vivía en una gran población andaluza, compuesta de una burguesía algo beocia, de una aristocracia demasiado rural y de un pueblo inteligente, fino, sensible, de artesanos que saben su oficio y para quienes el hacer bien las cosas es, como para el artista, mucho más importante que el hacerlas. Cuando alguien se lamentaba del poco arraigo y escaso ambiente que tenía allí la Universidad, Mairena, que había estudiado en ella y le guardaba respeto y cariño, solía decir: "Mucho me temo que la causa de eso sea más profunda de lo que se cree. Es muy posible que, entre nosotros, el saber universitario no pueda competir con el folklore, con el saber popular. El pueblo sabe más y, sobre todo, mejor que nosotros. El hombre que sabe hacer algo de un modo perfecto —un zapato, un sombrero, una guitarra, un ladrillo— no es nunca un trabajador inconsciente, que ajusta su labor a viejas fórmulas y recetas, sino un artista que pone toda su alma en cada momento de su trabajo. A este hombre no es fácil engañarle con cosas mal sabidas o hechas a desgana." Pensaba Mairena que el folklore era cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender, para poder luego enseñar bien a las clases adineradas» (10).

Así, el folklore queda definido como un saber popular innato —de aquí su deseo de iniciar todo intento pedagógico por un conocimiento auténtico del hombre, del alma popular— y constante fuente de va-

---

(8) Juan de Mairena, cap. XXXIV.

(9) *Ibidem*, cap. XXII.

(10) *Ibidem*, cap. XII.

He transcrito los tres últimos textos machadianos in extenso, a fin de que quede claramente consignada su fijeza andaluza. Asimismo, obsérvese la afinidad de juicio de los hermanos Caba (*vid.* texto correspondiente a la nota 3 de este ensayo) con nuestro autor.

lores dinámicos, éticos y estéticos, como con agudeza señalase Manuel Tuñón de Lara: «el término folklore significa en Machado: no sólo saber popular —fórmula tal vez impropia o limitada—, sino también, como dice Aranguren, "repertorio total de pautas de comportamiento —técnicas materiales y también espirituales, *mores* o usos, interpretaciones de la realidad de que dispone una comunidad, por transmisión a cada uno de sus miembros". Es decir, práctica social, del pueblo como categoría social— no técnica ni jurídica» (11). Y con esto llegamos a uno de los temas capitales de todo el pensamiento machadiano, algo que nos será fundamental para conocer el sustrato humano que soporta el cante, en el que nace y en el que tiene todo su ámbito: el pueblo, como rotunda afirmación de lo nacional en sus valores: «Entre españoles, lo esencial humano se encuentra con la mayor pureza y más acusado relieve en el alma popular» (12). El pueblo como conjunto de capas sociales que asumen previamente los valores nacionales —no nacionalistas— frente a la exigua minoría de no-pueblo: el *señoritismo:* «un estilo de no ser hombre».

¿Pero a esta cultura dinámica, andaluza y popular, puede considerársele sinónima de cultura jonda? Toda una gran pregunta que exige una seria serie de consideraciones aunadas en interrogantes.

Con el evidente riesgo de caer en simplificaciones excesivas, dada la naturaleza de este ensayo, y de ciertas imprecisiones que no oculto, así como por las evidentes lagunas que la propia obra de Machado ofrece para contestad aquí y a esto con rotundidad y de entrada, intentaré responder de modo afirmativo y convincente (13).

---

(11) *Antonio Machado, poeta del pueblo,* p. 271. Edit. Laia, 2.ª edición; Barcelona, 1975. No resisto a transcribir otro párrafo maireniano, para que redondee estos asertos «Cuando el *supercinetismo* occidental se aminore un poco merced al influjo de las culturas orientales, más contemplativas y sedentarias que la europea, nosotros, los españoles, y muy particularmente los andaluces, pudiéramos estar más a tono que en nuestros días con el mundo culto. Nosotros no hemos gastado, en verdad, sobradas energías para acelerar el ritmo de nuestros movimientos, la velocidad de nuestros vehículos, etc., pero hemos trabajado bastante, al margen de las rudas faenas con que se gana el pan cotidiano, para agilitar y conservar, discurriendo sobre lo humano y lo divino: y, puestos a meditar seriamente sobre las cuestiones más importantes que asaltan la conciencia del hombre, sospecho que no hemos de chuparnos el dedo.» (De «Habla Juan de Mairena a sus alumnos», en *Hora de España,* número 14; tomado de la citada Antología a cargo de A. de Albornoz, tomo I, p. 120.)

(12) De *Sobre la defensa y la difusión de la cultura.* En Antología de A. de A., tomo I, página 224.

(13) Antes de proseguir con el tema propuesto, no sería ocioso clarificar algunos de los términos que se han venido utilizando, tales como el de popular y folklore andaluz, junto al de cante jondo; a mi entender, distintos, aunque no radicalmente opuestos, ya que, en más de una ocasión, se influyen, interrelacionan o aúpan. Significación más que precisa, dado que Machado casi nunca emplea el término jondo, menos el de flamenco —¿prevenciones ante unos vocablos considerados garrulos y panderetescos en su época?—, utilizando los de folklore, cantar, copla, etc., con la significación de los anteriores, en las más de las ocasiones y que nos han servido de base para este trabajo.

Quede sentado que el cante jondo es *sólo* un aspecto, fundamentalísimo de *toda* la tradición cultural andaluza; pero *no es una común expresión regional.* Es un cualificado modo

Por ello, lo primero que se impone es concretar la Andalucía, tan a flor de letra —y tan impunemente escamoteada tantas veces— en la producción machadiana. Por nuestra parte, dejando para una próxima ocasión una visión total sobre la misma, intentaré, al menos, asomarme a ella en aquellos aspectos ineludibles, reiterando, de nuevo, los riesgos que toda somera exposición conlleva.

Con su llegada a Baeza, en 1913, se produce en la poesía de Machado el paso decidido y ascendente de la poesía de tema castellano a la de tema andaluz, y no sólo porque los temas populares sean los que se adentren en su obra; sino porque lo esencial de Andalucía tiene en ella fiel y adecuado reflejo: una apretada cita que va desde la hermosa geografía de las sierras giennenses y el paisaje olivarero, hasta la problemática humana y social, inmersas en el habilísimo empleo de canciones de metro corto entre no pocos de sus poemas y no sólo en los de temas y sones populares. Aquí se impone anotar, que si bien *Proverbios y cantares* se inicia en 1909, con el reencuentro andaluz de su autor, no se olvide que, en unas circunstancias de auténtico drama personal, comienzan a inundarse del rito, la elegancia, el sentir y esas formas tan inconfundibles de soleares, de *solear*.

---

de decir lo que se siente, se vive y se recuerda. Más que una música, es la expresión de la sed metafísica y el desconsuelo humano y social de unos estratos desde unas muy definidas circunstancias vitales. Su nacimiento tiene lugar en una específica cultura de la pobreza —no en toda—, en la que confluyeron las esencias vivíficas de las diversas culturas que configuran la andaluza.

El canto folklórico andaluz, como el de cualquier otro pueblo, es —nanas, jotas, melenchones, etc.—, a mi juicio, una interpretación anónima elaborada por una concreta colectividad siglo tras siglo de modo periódico y ritual; es algo que se interpreta, que se hace o *realiza*, y no una voz que se dice, que se expresa triste o alegre, es lo mismo, desde las íntimas y duras vivencias del cantaor, las que, en cuanto propias y de su ámbito son válidas para su espacio social y otras capas cuando *sintiéndolas* —el cante no es para audiciones— las refrenda y hace suyas. El cantaor no actúa, se manifiesta y es el primer destinatario —si me apuran— de su cante, que no es otra cosa que la voz que busca a otra aunque, tal vez, no sepa dónde. Es una tragedia en primera persona. Por ello, el cantaor y el cante, para que se nos vengan con toda su validez, tienen que ser auténticos, es decir, expresiones vivas de la realidad, verdad, sentimiento y personalidad: expresión concreta de una realidad en el tiempo —¡qué gran afinidad con el concepto de poesía en don Antonio Machado!—, lo que no obsta, sino todo lo contrario, para que asuma toda una tradición cultural andaluza, entendiendo lo andaluz como la constante, en lo andaluz está la esenciabilidad, y en lo gitano o lo morisco, pongamos por caso, lo específico, lo modal. Pero no en lo andaluz sin más, insisto, es donde se encuentra la médula y meollo de lo jondo; sino en cuanto vieja, conocida y dolida voz que acarrea una larga tradición de pesadumbres. Así, como muy bien advierte Monleón: «no hay —como decía D'Ors, perplejo, y Bergamín, condenatorio— contradicción entre el carácter minoritario del buen cante jondo y su valor de testimonio popular. No estamos ante una manifestación tradicional y periódicamente repetida, inconsciente y ritualmente, por los individuos despersonalizados de un pueblo. Lo popular del cante no está en el hecho de que el protagonista único de su tragedia no procede de la universidad, ni de los modos de vida de una clase alta o media, sino de la existencia dura y cerrada (...). Por el cante llegamos a los sufrimientos de toda una colectividad, pero quien grita, quien se queja, es un hombre concreto, cuyo nombre ha pasado, en muchos casos, a la historia del cante». En *Lo que sabemos del flamenco*, pp. 18-19. Guillermo del Toro, editor; Madrid, 1967.

Desde mi ventana,
¡campo de Baeza,
a la luna clara!
¡Montes de Cazorla,
Aznaitín y Mágina!
¡De luna y de piedra
también los cachorros
de Sierra Morena!

CLIV — I

Este son y latido de la copla honda —«Ese trágico cantar andaluz, ese cantar tan nuestro, tan familiar a nuestra lírica que aún no hemos reparado en su profunda originalidad», diría (14)— continuaría con mayor pujanza en *Nuevas Canciones,* nacidas con ocasión del viaje que realizara en 1917 a la Baja Andalucía: «a partir de entonces penetra en él no sólo la luminosidad distinta de esa región sino su ritmo, su canción, para cantar las dos Andalucías. Es entonces cuando puede decirse que su poesía expresa totalmente lo esencial andaluz» (15).

¡Playa de Sanlúcar
noche de verano,
copla solitaria
junto al mar amargo!
¡A la orillita del agua
por donde nadie nos vea
antes que la luna salga!

CLV — V

Aquí los lacerados y hondos sones de la soledad amarga, de la soleá que se inicia con tres versos auténticamente flamencos: «A la orillita del agua». Lorca y Alberti están ya ahí en potencia, como han advertido numerosos críticos, y no el *eco,* como por indisculpable desconocimiento de la cronología de los poemas quisiera puntualizar Cernuda.

Y junto a esta Andalucía recóndita de la soleá, el dibujo mitológico —entre alado, fantástico y garboso— del andaluz:

Dondequiera que vaya,
José de Mairena (16)
lleve su guitarra.
Su guitarra lleva,

---

(14) A. M.: «Los trabajos y los días. Esencias. Poesías de Pilar Valderrama», en *El Imparcial; Madrid,* 5 de octubre de 1930. Tomado del t. II, p. 165 de la tan citada antología de Aurora de Albornoz.

(15) Tuñón de Lara, op. cit., pp. 132-133.

(16) No me parece casual esta primera aparición del apellido de toponimia sevillana, que luego significaría a su heterónimo.

cuando va a caballo,
a la bandolera.
Y lleva el caballo
con rienda corta,
la cerviz en alto.

CLIV — V

Es más, si comparamos, por ejemplo, el poema que inicia la sección de *Nuevas Canciones* titulado «Hacia tierra baja»: «Enjauladita como las fieras / tras los hierros de tu ventana» y la denominada «Fantasía de una noche de abril», en *Soledades, Galerías y Otros Poemas,* antes transcrita, «se encontrarán las mismas imágenes adrede convencionales o los mismos temas de la España de Merimée evocados en un tono de humorismo o de ironía que no impide toda sinceridad» (17). Aquí, queda dicho, es lo popular, no lo hondo.

En conclusión, casi siempre, en «esta etapa de la poesía de Machado adquiere la concisión y el ritmo de la copla andaluza. De la Andalucía auténtica, honda, que no significa liviandad ni frivolidad ni repiqueteo de castañuelas, sino drama de un pueblo que canta *jondo»* (18). Algo, forma y fondo, de lo que era consciente el propio Machado. Así, en 1920 confesaría a Rivas-Cherif que la poesía debe ser expresión de la naturaleza incluyendo en ella «no sólo el mundo exterior, sino el corazón del hombre»; añadiendo, «yo, por ahora, no hago más que folklore, *autofolklore* o folklore de mi mismo. Mi próximo libro será, en gran parte, de coplas que no pretenden imitar la manera popular —inimitable e insuperable, aunque otra cosa piensen los maestros de retórica—, sino coplas donde se contiene cuanto hay de mi en común con el alma que canta y piensa en el pueblo. Así creo yo continuar mi camino, sin cambiar de rumbo» (19). Aquí, en estos sincerísimos asertos, hay algo esencial a retener: la identidad de forma y fondo. Machado había ahondado y captado identificándose con las resonancias auténticas del pueblo —andaluz (?)—, de su saber, de su experiencia vital, de su sentimiento, de su expresión y todo ello desde la copla misma, como con acierto ha señalado Gabriel Pradal-Rodríguez, parafraseando a Pedro Salinas: «en la copla popular lo mismo podemos buscar la poesía española que la filosofía, idea dilecta de Machado» (20).

Que el flamenco es, al menos en su origen, expresión racial de unos estratos sociales oprimidos y desposeídos —gitanos, huidos del

---

(17) Bernard Sesé: «Nuevas Canciones», en el número extra XLIX de *Cuadernos para el Diálogo,* Antonio Machado, p. 54.

(18) M. Tuñón de Lara, op. cit., p. 130.

(19) En *La Internacional,* 17 de septiembre de 1920.

(20) «Antonio Machado. Vida y obra», en *Revista Hispánica Moderna de New York,* 1949, y en volumen del Hispanic Institute de New York, 1951; pp. 11-90.

Santo Oficio, desertores, etc.—que paulatinamente se van ampliando, enriqueciéndose, con otros sectores marginales —campesinos sin tierras, mineros, etc.—, es algo que no ofrece dudas; tampoco, que, históricamente, continuarían amalgamándose con las más diversas capas populares de la región, a las que asimila, o, mejor, se funde en ellas; ejemplos: la influencia de fandangos e, incluso, de esas canciones criollas y de otras geografías que cuando tocan tierra andaluza se recrean y toman su propia expresión, su verdadera carta de naturaleza andaluza. Con lo que, y en conclusión, el cante flamenco que llega a la obra de Antonio Machado, 1913-17 a 1939, se corresponde al de las más amplias capas populares del Sur —quiérase o no y para bien o para mal—. De aquí que nuestro autor y en no pocas ocasiones, intente fijarlo dentro de su espectro, no sin ironía:

— *¿De veras? ¿Y es cante hondo*
lo de usted?
— *Así lo nombran.*
— *Confieso que nunca pude*
tararear cuatro notas.
— *Se explica. ¡Y como si yo*
me pongo a cantar Dinora!
A una mujer de su clase
no le va el flamenco, cosa
popular (21).

---

(21) A. y M. Machado: *La Lola se va a los Puertos*. Acto I, escena IX. En lo sucesivo citaremos a pie de texto A I, E IX.

Antes de proseguir, se imponen como necesarias algunas consideraciones sobre esta obra teatral: una, la paternidad que hubiera en ella de Antonio; otra, sobre la esencialidad andaluza de la misma como documento jondo.

Todo investigador que ha estudiado la obra teatral de los hermanos Machado se ha encontrado con muy serias dificultades a la hora de determinar dónde empieza uno y termina otro. El que para este nuestro trabajo sean fundamentales no pocos dichos y escenas de *La Lola*, nos obliga acercarnos a ella con la máxima cautela, tomando solamente aquellos fragmentos a los que la crítica ha reconocido la paternidad indiscutible de Antonio, junto a aquellos otros que nos lo parecen y a los que intentaré justificar en todo momento; no obstante, quede el significativo dato de que la presencia de la pluma de Antonio es bastante más frecuente de lo que comúnmente se cree, así como que algunos textos de ella «que recuerdan muchos versos de Manuel, son, sin embargo, obra de Antonio» (Aurora de Albornoz: «Cabellera o Pre-Antonio Machado», en el citado número extraordinario de *Cuadernos para el Diálogo*, p. 30.) Baste recordar, para apreciar la gran participación del mayor de los Machado, que *La Lola* es una exaltación amorosa de Guiomar, según lo confesara el poeta en carta a ella.

Por lo que hace a la esencialidad andaluza de *La Lola* como auténtico documento jondo, pocos autores han calado en ella con tanta fijeza como Manuel Tuñón de Lara; quede, pues, su criterio, del que, no obstante, discrepo en algunas ubicaciones, a mi parecer, fundamentales: «*La Lola* es obra que intenta y logra captar *lo esencial andaluz* de la Andalucía baja. (No. Hay interés en los autores de que sea referida a *toda* Andalucía, de aquí las referencias jugosas al Alto Guadalquivir, sierras de Quesada y Cazorla, en las que es palpable la mano de Antonio), en su hondura dramática, en su dignidad, sin concesiones al pintoresquismo que tan de moda pusieran en aquellos tiempos —y algo antes también— otra pareja fraternal de comediógrafos: los hermanos Alvarez Quintero. Este acercarse a la vida española por su lado serio, que es lo hondo y lo auténtico de lo español, muestra todo lo

Es más, el cante es un irrenunciable drama existencial; por ello nos dirán los hermanos Machado no exentos de gracia irónica:

Cuando un señorito hace
cantares, señal que almuerza
cada tres días.

A II, E I

Pero una detenida lectura del párrafo nos traerá algo fundamental: el flamenco queda abierto a *toda* persona, sea cual fuere su clase social, en tanto en cuanto participe del dolor y el sufrimiento. Y es que el cante jondo es el único que nace de una memoria existencial, de la experiencia vivida, y ella es la que clama con el máximo dolor, dolida, dolorida, desde el sujeto que la padece. La copla jonda es un grito lacerado nacido de toda una existencia de injustas pesadumbres, de una experiencia personal cargada de quejas personales, de dolor, de quejío identificado —lo que no niega su significación colectiva— de una existencia que conoce y padece, pero no del modo que las clases dominantes quieren, ni tampoco como lo desean amplios sectores politizados de las otras. El ahogo de la pena no puede ser descafeinado, tampoco sometido al estrecho espacio de la cuadrícula partidaria. Así lo verá con una hermosura y una profundidad inigualables nuestro poeta —sobre su criterio al respecto insistiremos páginas más adelante— quien, comentando la copla de Enrique Paradas, modesto tipógrafo,

---

que don Antonio puso en esta obra. Lola, símbolo del cante *jondo* y con ello del pueblo andaluz, desprecia a ricachos y señoritos que la cortejan, para marcharse con otro símbolo del pueblo, el guitarrista Heredia (...) La Lola, mujer de Andalucía, de España, que desprecia al señorito huero:

Me cargan los señoritos
de nuestra tierra. Son vanos,
fríos de cuello... Confunden
la ligereza de cascos
con la gracia; la indolencia
con la elegancia. Esos gansos
que desprecian cuanto ignoran
—y son el Espasa en blanco—
no me interesan.

la sombra de Don Guido se proyecta aún sobre Andalucía y vale esta réplica femenina y popular.» (M. T. de L., op. cit., pp. 195-196.)

Por ello no le falta razón a Félix Grande al afirmar, que esta obra «vista en conjunto, además de elementos de comprensión sobre la estratificación de clases, nos suministra datos sobre la arrogancia vital del artista flamenco, una arrogancia conmovedora por cuanto se manifestaba paralelamente a una estricta y a veces humillante dependencia económica. La historia del teatro español podría, no sin cierta injusticia, pasar por alto muchos aspectos de esa obra. No así la historia del flamenco. Cuando se escriba una sociología, y una poética del cante, *La Lola* es un documento que no será ocioso examinar». (F. G.: *Memoria del flamenco*, p. 499; Edit. Espasa-Calpe; Madrid, 1979.)

El hombre, para ser hombre
necesita haber vivido,
haber dormido en la calle
y, a veces, no haber comido.

indicará rotundamente: «La copla —un documento sincero del alma española— me encanta por su ingenuidad. En ella se define la hombría por la experiencia de la vida, la cual, a su vez, se revela por una indigencia que implica el riesgo de perderla. Y este *a veces,* tan desvergonzadamente prosaico, me parece la perla de la copla. Por él injerta el poeta —¡con cuánta modestia!— su experiencia individual en la canción, lo que algún día llamaremos —horripilantemente— la vivencia del hambre, sin la cual la copla no se hubiera escrito» (22).

Y este sincero documento de la copla, este testimonio de alma total encarnado en la más cruda realidad, viene a significar toda una cultura nacida de la existencia en la marginación, entre el hambre y el dolor: «Es posible —continuó mi maestro, adelantándose, como siempre, a nuestras objeciones— que aquella mi estoica resignación a un fallecer oscuro e insignificante puede explicarse por un influjo atávico: el de las viejas razas de Oriente, cuya sangre llevamos acaso los andaluces y en las cuales no sólo es el ayuno lo propio de las personas distinguidas, sino el hambre general y periódica, la manera más natural de morirse (...). Mas si he de decir verdad, yo no creo demasiado en nuestro orientalismo» (23). Hermoso y contundente párrafo que nos llevaría en su análisis más lejos de nuestros propósitos y al que, tal vez, sería ocioso redondear con cifras y datos históricos; en él queda señalada toda la cultura andaluza del dolor y la muerte, el origen del ayeo, del quejío, de las penas... junto a esa precisa pincelada, valiosísima en nuestros días, sobre el pretendido protagonismo oriental de nuestra cultura y, por tanto, de nuestro cante.

La copla es, por tanto, algo profundamente hondo, en ella hay mucho más que pasión y sentencia, es más que arco de iglesia; no es cosa de señoritos, ni algo que se realice, sino que se lleva en el corazón y se echa afuera. Se canta porque se ha vivido y se recuerda. Así nos lo dirán comentando con agudeza la copla que sigue:

Mujer, quien dijo mujer
dijo ciclón y tormenta:
por donde pasa la Lola
el aire relampaguea.

---

(22) *Juan de Mairena,* cap. XXXV.
(23) *Ibidem.*

— *¿También tú haces coplas?*
— *No;*
pero escucha la falseta.
— *No está mal... Más alto... Así:*
(Cantando)
Dijo ciclón y tormenta
mujer, quien dijo mujer...
— *Es cante bravo; más fuerza.*
— *Lo ensayaremos despacio.*
— *Adivíname el poeta.*
— *Algún mocito encendido,*
como castillo de feria.
Juegos de pólvora. No es
mala, pero no me llena
esa copla.
— *A mí me gusta;*
tiene pasión y sentencia.
— *Es cante de señorito.*
— *Verdad; pero de la tierra* (24).
— *Una copla —cuando es copla—*
es más que un arco de iglesia,
cosa muy seria.
— Conforme;
pero por algo se empieza.
¿Piensas que las coplas se hacen
con estudio y con paciencia?
— *No. Como el cante y el toque,*
también la copla se lleva
en el corazón. El arte
consiste en echarla fuera.
Arte difícil; por eso,
si uno canta, cien berrean (25).
— *El arte de echar al viento*
el corazón, ¡qué faena
más grande! (26).

A II, E I

Queda claro, la copla jonda es esencialmente andaluza, se lleva en el corazón —las últimas habitaciones de la sangre de G. Lorca—; por ello, en la concreta ubicación cultural, racial y social del cante, Machado no la hace privativa de ningún grupo étnico. De aquí su criterio de no aceptar para Andalucía una cultura gitana radicalmente distinta de la paya —recordemos que tampoco reconocía en dema-

---

(24) Un verso que contiene cierta aseveración rotunda y nada desdeñable no pocas coplas serán andaluzas en tanto que utilicen y participen de algunas de las constantes de las jondas —incluso de forma y fondo—, pero nunca flamencas.

(25) Este juicio es constante, como veremos con posterioridad, en la obra literaria de don Antonio.

(26) Tres últimos versos que constituyen la piedra angular del cante jondo, que será válido en cuanto el cantaor se lastime al decir el desgarro de su íntimo sentir.

sía los influjos culturales orientales—; por el contrario, la entiende como algo que, incidiendo en lo andaluz, le ayuda a configurarse en propia afirmación. Quede este texto clave para entender todo lo dicho: «Andalucía que ha sabido ser tantas cosas, asimilar tantos elementos exóticos, y donde tantos injertos raciales han prendido y dado flor y su fruto, no ha de avergonzarse de haber sido alguna vez un poco gitana. Porque esto sólo quiere decir que es en Andalucía donde los gitanos han hecho algo más que golpear el hierro, traficar en burros —hoy lo hacen en automóviles desvencijados— y robar gallinas. Por lo demás, el cante hondo —cualquiera que sea su origen y su importancia— y el arte de Chacón —que gloria tenga—, de Ramón Montoya y de Pastora Imperio, son algo tan andaluz, por lo menos, como la filosofía de Séneca y de Averroes» (27).

Repasémosle. Merecen anotarse las contundentes afirmaciones que el párrafo transcrito contiene:

1.ª Que el folklore andaluz, que el cante de Andalucía, asimiló la cultura gitana.

2.ª Que no importa el origen racial del cante jondo.

3.ª Que lo andaluz es lo esencial y específico en el cante y, por tanto lo gitano —como pudiera ser, pongamos por caso, lo morisco— es lo modal.

4.ª Que el cante jondo es auténtica cultura y expresión del pueblo andaluz, con una autenticidad e importancia igual, al menos, al pensamiento del bético-romano Séneca, o al judeoandalusí Averroes,

---

(27) «La Lola se va a los Puertos (Autocrítica)» firmada por Manuel y Antonio Machado. Se publicó en *ABC*, 7 de noviembre de 1929. Tomada del III tomo de la Antología de A. de Albornoz, p. 115, en donde se reproduce por vez primera.

Un párrafo de interés fundamental para todo nuestro estudio, indiscutiblemente, como veremos, redactado por don Antonio, y en el que se nos confirma que el cante jondo es piedra central y definida de su concepto de folklore, punto de arranque del pensamiento machadiano.

No obstante y con el riesgo de parecer reiterativo en exceso, no resisto a citar nuevamente un párrafo de *Juan de Mairena* que confirma nítidamente lo que acabo de aseverar: «Pero hemos de acudir a nuestro *folklore*, o saber vivo del alma del pueblo, más que a nuestra *tradición filosófica*, que pudiera despistarnos. El hecho, por ejemplo, de que Séneca naciera en Córdoba y aun de que haya influido en nuestra literatura, impregnándola de vulgaridad, no ha de servirnos de mucho. Séneca era un retórico de mala sombra, a la romana; un retórico sin sofística, un pelmazo que no pasó de mediano moralista y trágico de segunda mano. Toreador de la virtud le llamó Nietzsche, un teutón que no debía de saber mucho de toreo. Lo que tuviera Séneca de paisano nuestro es cosa difícil de averiguar, y más interesante para los latinistas que para nosotros. Acaso en Averroes encontremos algo más nuestro que aprovechar y que pudiera servirnos para irritar a los neotomistas, que no acaban —ni es fácil— de enterrar al Cristo de Aristóteles. Un neoaverroismo a estas alturas, con intención polémica, pudiera ser empresa tentadora para un coleccionista de excomuniones. Yo no os lo aconsejo tampoco. Nuestro punto de arranque, si alguna vez nos decidimos a filosofar, está en el folklore metafísico de nuestra tierra, especialmente, de la región castellana y andaluza.» (*Juan de Mairena*, cap. XXXIV.)

Dos textos idénticos: en la «Autocrítica» hablará de cante jondo; en *Juan Mairena*, de folklore.

a los que, por cierto, iguala con tres artistas flamencos contemporáneos suyos: el glorioso cante de Antonio Chacón, al toque de Ramón Montoya y el baile de Pastora Imperio: dos payos y un gitano.

Y este mismo criterio es el que sostiene en su conocidísimo poema a La Saeta:

> **¿Quién me presta una escalera,**
> **para subir al madero.**
> **para quitarle los clavos**
> **a Jesús el Nazareno?**
>
> *Saeta Popular.*

¡Oh, la saeta, el cantar
al Cristo de los gitanos,
siempre con sangre en las manos,
siempre por desenclavar!
¡Cantar del pueblo andaluz,
que todas las primaveras
anda pidiendo escaleras
para subir a la cruz!
¡Cantar de la tierra mía,
que echa flores
al Jesús de la agonía,
y es la fe de mis mayores!
¡Oh, no eres tú mi cantar!
¡No puedo cantar, ni quiero
a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en el mar!

Si leemos con detenimiento el poema encontraremos en él, amén de la proclamación de la fe de su autor (28), algo de muy cualificada

---

(28) En este aspecto enjuicia el poema José María González Ruiz: «Machado es duro y tenaz, la proclamación de su fe en el cristo *desenclavado* definitivamente de la cruz, cuando a costa del desgarramiento de su espíritu andaluz, escribe su poema *La Saeta* (...) Machado no puede digerir ese masoquismo religioso de nuestro pueblo andaluz, que parece relamerse en la consideración introvertida de la pasión y muerte de Jesús y en los múltiples dolores de María, su madre. El sueña con el Jesús que anda en el mar, o sea, con el Cristo resucitado, sencillamente presente en la realidad cotidiana de los creyentes y garantizador de una sólida esperanza de un futuro escatológico.» (En *Antonio Machado Teólogo*, p. 85 del citado número extraordinario de *Cuadernos para el Diálogo*. Este mismo tema es tratado con mayor amplitud por el propio J. María G. R. en su libro: *La teología de Antonio Machado*, Edit. Morava, Madrid.)

Sin ánimo de polemizar con el canónigo lectoral de Málaga sobre la saeta como expresión y parte de la religión popular en diálogo con la divinidad, merece repasarse uno de los más interesantes textos apócrifos de Antonio Machado: «Una saeta de Abel Martín» (*Juan de Mairena*, cap. XXII):

Abel, sólo. Entre sus libros
palpita un grueso roskopf.
Los ojos de un gato negro
—dos uvas llenas de sol—
le miran. Abel trabaja,
al voladizo balcón
de sus gafas asomado:
«Es la que perdona Dios».
... Escrito el verso, el poeta
pregunta: ¿quién me dictó?

significación para el tema que nos ocupa: la saeta es «el cantar *al* Cristo de los gitanos» y, seguidamente, entre dos signos de admiración rotundos: «¡Cantar del pueblo andaluz!» y «¡Cantar de la tierra mía!».

Y en estos conceptos abunda en la autocrítica a la presentación madrileña de *La Lola:* «La Lola y Heredia, protagonistas de nuestra obra, son pareja de flamenco, de cante hondo. ¿Algo gitanos? De la cantadora sabemos que su padre tuvo una fragua en Córdoba; de Heredia, sólo lo que su nombre nos sugiere. *Ellos han nacido en tierra andaluza»* (29). Aquí está de nuevo la clave: Andalucía, base, alma y sustento del cante por encima de lo racial, payo o gitano. Es más, para Machado, el que la pareja de protagonistas sea gitana carece prácticamente de importancia, «¿algo gitanos?», escribe entre significativas interrogantes. Queda claro que para nuestro poeta los andaluces son los protagonistas del cante flamenco y la copla su mejor expresión, tal vez la única que les fuera permitida, como fijamente nos lo da a entender en un artículo publicado en *El Sol,* «Por equivocación», y en el que cuenta un triste suceso casi cotidiano. La historia es como sigue. Unos «pobres hombres que comían en la venta de un camino de España fueron muertos a tiros por la Guardia Civil, fue un error, un tanto irreparable, que hasta las personas de orden lamentaron»; una noche llegan los dos muertos a casa del poeta sevillano quien les pregunta si desean «'por ejemplo, justicia'. Mis dos

---

¡Estas sílabas contadas,
quebrando el agrio blancor
del papel! ... ¿Ha de perderse
un verso tan español?

Hay blasfemia que se calla
o se trueca en oración;
hay otra que escupe al cielo
y es la que perdona Dios.

La popular estrofa de saeta: «Es la que perdona Dios», un verso tan español, justifica el contenido de los cuatro últimos versos que son una auténtica saeta semanasantera —los anteriores sólo explican su génesis— que albergan uno de los pensamientos-constantes del poeta, recordémoslo: «La blasfemia forma parte de la religión popular. Desconfiad de un pueblo donde no se blasfema: lo popular es allí el ateísmo. Prohibir la blasfemia con leyes punitivas, más o menos severas, es envenenar el corazón del pueblo, obligándole a ser insincero en su diálogo con la divinidad. Dios, que lee en los corazones, ¿se dejará engañar? Antes perdona El —no lo dudéis— la blasfemia proferida, que aquella otra hipócritamente guardada en el fondo del alma, o, más hipotéticamente todavía, trocada en oración. Mas no todo es folklore en la blasfemia, que decía mi maestro Abel Martín.» (J. de M., cap. I. Véase luego cap. XXII.)

¿Influiría en Machado la opinión de Medina Azara publicada en la *Revista de Occidente* pocos años antes? *(Cante jondo y cantares sinagogales,* número 88, p. 68): «La saeta, la creación más grandiosa y genial de la música española, fue ejecutada por *marranos.* Es la oración que los conversos cantaban (para aumentar la poca confianza que puso la Iglesia en su cristiandad) o tuvieron que cantar, obligados, a Cristo o a la Virgen. Lo admirable de la saeta es que reúne en sí la máxima devoción (a Cristo) y la más terrible desesperación (del judío)...»

(29) En la citada *Autocrítica a La Lola,* p. 115 de la Antología.

fantasmas movieron la cabeza de arriba abajo. 'Mucho pedís —les dije— o quizá demasiado poco; porque la justicia es, en España, un simple lema de ironía.' Tomé la pluma y les escribí esta copla:

Dice el burgués: Al pobre,
la caridad, y gracias.
¿Justicia? No; justicias,
para guardar mi casa.

Y añadí: Tomad, hijos míos, y que os publiquen eso en los papeles'» (30).

Así, de seguro, surgieron las miles de nuestras letras jondas, contando un suceso de la vida cotidiana. Qué ironía y dolor en esa frase de Machado, «que os publiquen eso en los papeles»; el poeta es consciente de que el vehículo que transporta la copla es bastante distinto. En el decir de la propia copla está toda la expresión popular y la liberación, cuente lo que cuente, de su más sincero existir. Y es que el cante, como escribirá en otro lugar, es «saber de penas». Así nace el cante,

— *¿Quién*
te las enseñó?
— *Yo sola*
las aprendí; el cante es agua
manantial.
— *Bien.*
Y brotan
en el pecho de la gente
cuando ríe o cuando llora.
El caso es saber sentir;
lo demás tiene muy poca
importancia. ¿Usted no ha visto
en la sierra de Cazorla
nacer el Guadalquivir
entre piedras, gota a gota?
Pues así nace un cantar,
como el río, y baja a Córdoba
y a Sevilla, hasta perderse
en la mar grande y honda (31).

A I E IV

Y es que el cante nace destilándose de un sentimiento lacerado, de algo que se conoce desde la propia experiencia vital, esta es la forma de aprenderlo,

(30) En «Los trabajos y los días», *El Sol, Madrid,* septiembre de 1929, pp. 111-112 de la *Antología* de A. de Albornoz, tomo I.

(31) A mi juicio, otro texto indiscutible de Antonio, con sus siempre gratos recuerdos por la geografía serrana giennense.

— *¿Usted piensa*
que se toca la guitarra
con los dedos? No lo crea.
Los dedos hacen ruido,
rozan y rascan las cuerdas.
— *Con habilidad...*
— *Se tocan*
los fandaguillos de Huelva,
y gracias. Pero el flamenco...
— *Se ha menester mucha ciencia.*
Conforme.
(Con disgusto e impaciencia crecientes)
— *Sabiduría.*
(Señalando el corazón)
de aquí, que es saber de penas.
A II, E IV

Pero hay algo más en el pensamiento machadiano sobre la copla. «Reparad —escribe— en esta copla popular:

Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte;
quisiera encontrarte a solas
y no quisiera encontrarte.

Vosotros preguntad: ¿En qué quedamos? Y responded: Pues en eso» (32). Aquí está toda la armonía complementaria de la duda, toda la angustia existencial del sí y el no, toda una metafísica, la ambivalencia de lo jondo, a la que volveremos.

Pero esta manifestación jonda del hombre andaluz en su realidad es, no obstante su profundidad y hondura, bastante sencilla. Así, comentando la conocida solearilla de «La Lola se va a los Puertos; / la isla se queda sola...» afirma: «no dice mucho. Acaso tampoco pretende sugerir nada. Se limita a consignar un hecho y, acaso, a lamentarlo» (33), sin olvidar su grandeza:

— *¿Una copla?*
— *Puede ser*
una copla. Pero mientras
es una verdad muy grande.
A III, E VI

Grandeza indisoluble a su sencilla belleza poética, en ocasiones, superior a la del propio Calderón de la Barca, a juicio de Antonio Machado. Veámoslo en frases del sevillano profesor de francés, quien

(32) *Juan de Mairena*, cap. L.
(33) En la citada «Autocrítica» de *La Lola*, Antología de A. de A., p. 114, t. I.

analizando los conocidos versos calderonianos «porque el delito mayor / del hombre es haber nacido», los califica de forma «dogmática y rotunda de enunciar una paradoja», encerrando «toda una teología bien sabida» y clínicamente engastada entre silogismos» que recuerdan «las aulas de Salamanca y de los Estudios de San Isidoro»; pues bien, frente a ella, la belleza y pujanza interior de un trozo de letra que dice haber recogido de boca de un gitano, «Sin otro delito / que haber venío a este mundo», la que resulta para Machado «más graciosa y sútil» que la de Calderón, ya que contiene «toda una experiencia vital, y el análisis de una conciencia a la hora de la muerte», por ello, escribe con firmeza: «Si me preguntáis cuál de estas dos maneras de expresar lo paradójico es la más poética, os contestaré: eso va en gusto, para mí, desde luego, la del gitano (34).

Y esta experiencia vital de la copla que, como Abel Martín, »no pone en el verso ideas pero éstas le acompañan siempre», pueda, prácticamente, concretarse en el pensamiento machadiano en dos grandes temas: el amor y la muerte, como reiterará en su conocido poema *Cante Hondo,* «... Y era el Amor, como una roja llama...» (...) «... Y era la Muerte, al hombro la cuchilla». Dos temas que constituyen toda una concepción flamenca del mundo, una cultura jonda, coincidiendo en esto con Pedro Salinas, quien clara y rotundamente señalara, «como tiene Andalucía un cante jondo, tiene una cultura jonda» (35). También, con bellísima y andalucísima sal, los poetas sevillanos nos volverán a señalar esa cultura y los dos grandes ejes temáticos del flamenco en un pasaje de *La Lola:*

— *Para eso se ha menester*
una concepción flamenca
del mundo y decir
con gracia dos cosas serias.
— *¿Y es una?*
¡Tu cuerpo, niña!
— *¿Y la otra?*
— *¡Requien eternan!* (36).
A III, E VI

(34) A. M.: «Sigue hablando Mairena a sus discípulos», en *Obras Completas,* p. 823; Edit. Séneca, México, 1940.

(35) En la conocida Antología de Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea,* p. 634. Edit. Taurus, Col. Temas de España, 5.ª ed., Madrid, 1970.

Puesto que citamos a Salinas, uno de los intelectuales españoles que mejor han calado en la esencia de Andalucía y en el meollo del cante jondo, conviene recordar algunas de sus afirmaciones en *Grandeza de la tradición analfabeta de España,* donde distingue «los analfabetos profundos del folklore» de los «analfabetos superficiales de la gran ciudad». Aquéllos, sólidamente enraizados en la tradición; estos, antes y más ahora, producidos «en serie despersonalizada y *standard*». (Remito al lector interesado en el tema a mi libro *Andalucía y el cante jondo en la Generación del 27,* Universidad de Granada, 1979.)

(36) No resisto a la tentación de transcribir el soneto «Al gran Cero» (A. M., *Abel Martín. De un cancionero apócrifo),* en especial por su último terceto, y el ulterior comen-

Y esta cultura flamenca está provista de toda una metafísica, como con anterioridad quedara apuntado; así, a la siguiente copla, Machado la consideraba como poseedora de «toda la metafísica y la trágica fuerza de aquella su insondable solear» (37):

Gracias, Petenera mia:
en tus ojos me he perdido;
era lo que yo quería (38).

Una vez más, resulta evidente que el cante no es mera juerga, ni música ni voz, tampoco «arco de iglesia», sino «función de igle-

---

tario del propio Machado al mismo, en el que, explícitamente, nos habla de la temática y carga ideológica que aporta el cante jondo. Lástima de que nos llegasen muy mutilados los cuadernos de *Los Complementarios:*

Cuando el Ser que se es *hizo la nada*
y reposó, que bien lo merecía,
ya tuvo el dia noche, y compañia
tuvo el hombre en la ausencia de la amada.

¡Fiat umbra! *Brotó el pensar humano.*
Y el huevo universal alzó, vacio,
ya sin color, desustanciado y frío,
lleno de niebla ingrávida, en su mano.

Toma el cero integral, la hueca esfera,
que has de mirar, si lo has de ver, erguido
Hoy que es espalda el lomo de tu fiera.

y es el milagro del no ser cumplido,
brinda, poeta, un canto de frontera
a la muerte, al silencio y al olvido.

«Tras este soneto, no exento de énfasis, viene el *canto de frontera,* por soleares (cante hondo) *a la muerte, al silencio* y *al olvido,* que constituye la segunda sección del libro *Los complementarios.*» Los subrayados y paréntesis son del propio A. Machado. ¿Qué significación tendrá el término *canto de frontera?*

(37) A. M.: *De un cancionero apócrifo* (I), CLXVII, I.

Resulta impresionante cómo A. M. escribe una soleá que es una auténtica petenera, con su mismo sentido y significado, y con un verso —el segundo— común a infinidad de peteneras populares. Quede algún ejemplo:

Quien te puso Petenera
no supo ponerte nombre
que te debia de haber puesto
la perdición de los hombres.

Por otro lado, no deja de ser significativo que Federico García Lorca, en su poema *Muerte de la Petenera (poema del cante jondo)* utilice el mismo verso:

En la casa blanca muere
la perdición de los hombres.

(38) *Ibidem.*

Comenta María Zambrano, la hija del entrañable amigo de A. Machado durante sus años segovianos, este texto con fineza intelectual, aunque desconoce la esencialidad de la copla —en realidad, como hemos dicho, auténtica petenera—, andalucísima, que la anima: «Y si es así en el caso del amor hombre-mujer, se diría que este anverso del ser que es la mujer pide enigmáticamente al hombre que la siga más de lo que entiende al modo espontáneo propio del hombre: que se niegue trascendiéndose, y aun abismándose.» (M. Z., «Un pensador (Apuntes)», p. 66 del indicado número extraordinario XLIX de *Cuadernos para el Diálogo.)*

sia» en la que se oficia el destrozo íntimo del cantaor desde el conocimiento de su propio ser e historia, auténtica cultura. De aquí que nuestro autor capte todo el sentido ritual, tribal y trágico de los diversos gritos de los jaleadores en el cante: «Lo clásico en el tablado flamenco es el jaleador, que recuerda el coro de la tragedia antigua, al llenar los silencios de la copla y de la guitarra con su '¡Pobrecito!' o su '¡Hay que quererla!' Pero es mucho más sobrio, y contrasta por lo piadoso y afectivo —este coro flamenco y reducido—, con aquel terrible y a veces superfluo jaleador del infortunio clásico: '¿Adónde irás, Edipo?'... 'Ahora sí que te han jorobado, Agamenón', etc. Y es difícil, digámoslo también, que podamos gustar de la tragedia sin olvidar un poco el fondo sádico que nosotros, hombres modernos, hemos descubierto —o imaginado— en la compasión» (39).

Quedó dicho con anterioridad, el cante es sabiduría del corazón, saber de penas; por ello —una vez reconocido su sentido ritual, que recuerda el coro de la tragedia griega, en el que el cantaor es más que el protagonista, el oferente—, en *La Lola* existirá toda una justa reivindicación y defensa del hombre cantaor, del artista flamenco, tan vilipendiado (40). La reunión flamenca constituye un auténtico rito, algo radicalmente distinto a la juerga burda, agachonada y chillona:

Siempre fue seria
nuestra profesión. La copla
y la guitarra flamenca
—usted lo sabe— no son
cosas de broma. La juerga
—se entiende con cante jondo—
tiene función de iglesia
más que de jolgorio. No es
una diversión cualquiera,
donde se mete rüido
y se descorchan botellas.

---

(39) A. M.: *Juan de Mairena,* cap. XLI.

No resisto a copiar una bellísima frase de un ensayo inédito de Luis Rosales que define este sentido trágico, ritual y casi litúrgico de la reunión de cante: «En la puerta del cante, en el ayeo, la voz es sólo expresión pura, y suena igual que el viento entre los árboles. No ha empezado la copla todavía, pues la puerta del canto no se compone de palabras; está compuesta de sonidos, y esos sonidos no relatan nada: tiemblan (...). Al escucharlos se nos descoloca la carne en el cuerpo, como si el pensamiento y la atención hubiesen hecho en nosotros un movimiento brusco. En el ayeo se oye la voz de una manera distinta y principal (...), se encuentra en la antesala del día de la creación, igual que si el lenguaje aún no existiera. Esta entrada del cante es su momento de más profunda y lírica intensidad.»

(40) Como escribiera Tomás Borrás en el prólogo al libro de Fernando de Triana *Arte y artistas flamencos* (p. 12, 2.ª ed., Edit. Clan, Madrid, 1952), «era cosa de golfos y borrachos, de gentuza y maleantes. No se supo decantar el arte límpido que daba un grupo nacional de los posos y grupos de las fermentaciones en las juergas de la ciudad y del señoritismo, que no se encanallaba por los artistas flamencos, sino que él encanallaba a esas mujeres y a esos hombres de la nativa marina y de la labradora campiña, otra cosecha humana nacida del alto azul y del jugo profundo inmaculados, hasta que rodaban por las artificiales ciudades».

Para alegrarse en flamenco
se ha menester mucha ciencia,
mucha devoción al cante
y al toque.
A I, E X

Pero esta devoción al cante y al toque no es cosa de iniciados, de cabales mal entendidos y en cómputo de anticuario músico-vocal, porque lo jondo no es música ni nada que se aprenda. El cante importa por lo que *dice* —justísima palabra flamenca— la lengua del corazón, y con ella *sólo se dicen cosas flamencas:* lo esencial andaluz. Todo lo anterior queda claro en la siguiente y jugosa definición de la guitarra, en unos dichos de *La Lola* entre dos personajes arquetípicos: el guitarrista Heredia, prototipo de la arrogancia flamenca, y don Diego, tipo del terrateniente andaluz en relación con el mundo jondo:

el secreto
del toque (...)
seis cuerdas
con sus seis tornillos tiene
la guitarra; aire y madera
es lo demás. Con un poco
de trabajo y de paciencia
se hace con ella rüido
para que baile un hortera
en domingo. Si usté añade
algo de estudio y de ciencia,
toca usté a Gunó, y a Eslava,
y a Chopin, y los babiecas
se asombran. Si usted se obstina.
ya es la guitarra una orquesta.
Total, música.
— *¿Y es poco?*
— *Es mucho; pero no llega*
a toque hondo. El flamenco
no es música, sino lengua
del corazón. La guitarra,
en la copla y la falseta,
importa por lo que dice
y nunca por lo que suena.
Pero en la guitarra sólo
se dicen cosas flamencas.
A I, E III

«Yo siento para cantar / y canto para sentir», nos dirá en la misma escena La Lola. Y es que, algo fundamental, el primer destinatario del decir el cante es el propio cantaor, por favor, nunca intérprete:

La guitarra
tiene también ocurrencias
propias.
— *¿Qué dice usted?*
— *Que algunas veces contesta*
al tocaor y le dice
lo que se le antoja a ella,
y hay que dejarla. O mejor,
hay que sentir en las yemas
de los dedos lo que quieren
decir al temblar las cuerdas.
Filosofía: Tres tiempos
tiene mi arte y tres faenas.
La primera es traducir
al flamenco las seis lenguas
de la guitarra, que es
una babel de madera.
Luego tiene que decir
algo: lo que se le enseña.
Al fin, cuando la guitarra
sabe cosas, siente y piensa
por sí misma y ya no es
instrumento, es compañera
del tocaor.

A III, E VI

Aunque pudiera parecer un salto atrás en nuestro recorrido, merece la pena recordar algunos sustanciosos párrafos de Juan de Mairena, a fin de intentar redondear el juicio que Antonio Machado poseía de la copla jonda: «Si vais para poetas —escribe— cuidad vuestro *folklore.* Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no se sabe quién es o que, en último término, podemos ignorar quien sea, sin el menor detrimento de la poesía. No se si comprenderéis bien lo que os digo. Probablemente, no.

La pena y la que no es pena
todo es pena para mí:
ayer penaba por verte;
hoy peno porque te vi.

Adrede os cito coplas populares andaluzas (...) —continúa— y coplas amorosas, a nuestra manera, en que la pasión no quita conocimiento y el pensar ahonda el sentir. O viceversa.

Reparad (...) en que esta copla, como la anterior, pudieran hacerla suya muchos enamorados, los cuales no acertarán a expresar su sentir mejor que aquí se expresa. A esto llamo yo poesía popular, para distinguirla de la erudita, o poesía de tropos superfluos y eufe-

mismos de negro catedrático (...) Y a propósito del énfasis poético, reparad en esta copla:

Si usted me quisiera a mí
como yo la quiero a usted
nos llamarían a los dos
la fundación del querer.

Y es que no todos los pueblos enfatizan del mismo modo. Porque aquí la enormidad de la hipérbole no empece a la más sencilla y modesta verdad humana» (41).

Esto, en definitiva, puede ser el cante jondo para Antonio Machado: el énfasis hiperbólico de la sencilla, alta y rotunda verdad del pueblo andaluz; de aquí que exija al cantaor fuerza de vida e imaginación, como nos lo viene a significar el siguiente párrafo en boca de Juan de Mairena, el que, aunque referido a una actriz dramática, por el lenguaje y términos empleados, subyacía el decir del cante: «Cuidado, niña —decía Mairena a una joven actriz, descaminada por la crítica—, que no basta berrear para ser trágica. Y hasta convendría no berrear. En último caso, hay que sentir lo que se berrea.

Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía:
también la verdad se inventa.

Estos versos (...) —continúa— no pueden ser copiados, sino que han de ser, necesariamente, imaginados» (42).

No sólo confirma mi anterior aserto el que la letra aducida sea una soleá de tres versos; sino que este concepto tiene entrada repetidas veces en su obra con referencia a cantores:

Cantores, dejad
palmas y jaleo
para los demás.
CLX-XXVIII

---

(41) *Juan de Mairena*, cap. L.

Esta bellísima soleá anónima, «La pena y la que no es pena...», ha llamado la atención de numerosos estudiosos, entre ellos, Francisco Rodríguez Marín, en *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas* (p. 249, Edit. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1928), considera que «concuerda en el fondo con este pasaje de la égloga V de don Bernardo de Balbuena:

El que por verte y no verte
en tu amor mirando vive,
señora, aquesta esta te escribe
por avisos de su muerte:

Tal quedé sin tí y sin mí,
que con un mismo deseo
muero porque no te veo,
y muero porque te vi.

(42) A. M.: «Mairena, crítico de teatros», en *Hora de España* núm. 5. Tomado de la *Antología de A. de A.*, t. II, p. 241.

Despertad, cantores:
acaben los ecos,
empiecen las voces.
CLX-XXIX

Abejas, cantores
acaben los ecos,
empiecen las voces.
LXIX

Abundando con idénticas palabras en un pasaje de *La Lola,* en el que se posa su mano maestra:

...Como el cante y el toque
también la copla se lleva
en el corazón. El arte
consiste en echarla fuera.
Arte difícil; por eso
si uno canta, cien berrean.
A II, E I

Cómo conoce nuestro poeta la voz del cante, cómo sabe y denuncia el que sale de falsete, cómo acierta al decir que es tanto un drama individual como colectivo: «Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, *canta de falsete»* (43).

Profundo, a la vez que humanísimo, modo de entender el cante. Sin negar la función primordial de la voz, Machado no cesará de atender la lengua del corazón que le impulsa:

Le tiembla al cantar la voz.
Ya no le silban las coplas;
que silba su corazón.
CLX-LIV

Ahora le tiembla la voz,
que no le silban sus coplas,
¡que silba su corazón!

Pero también, estas últimas citas nos abren a la opinión que el flamenco de su época le merecía. Desde luego, no puede quedar más

(43) *De un cancionero apócrifo. La metafísica de Juan de Mairena.* El subrayado es nuestro.

claro su rotundo rechazo a lo flamencoide: «palmas y jaleo»; asimismo, y como viéramos con anterioridad en *La Lola,* los fandangos de Huelva eran poco más que cosa de habilidad y casi tangencial a lo jondo.

Retengamos, que la madurez intelectual de Antonio Machado se encuentra a caballo entre la decadencia de los cafés de cantes y la era escénica del cante, cuando éste, despegado de sus raíces, se comercializa adornándose con faldas de colorines, focos, luces y demás tramoyas escénicas, como avergonzándose de haber nacido descalzo o con alpargatas. Por ello, nuestro poeta, no obstante su admiración por los grandes artistas jondos de su época —como hemos visto: Chacón, Montoya y Pastora Imperio—, es pesimista ante su futuro, ante su próxima desaparición: «El cante hondo, como otras cosas hondas, no obstante apariencias más o menos circunstanciales, se va irremediablemente. Cierto que, en su lugar, aparecerán otras cosas. ¿Mejores? ¿Peores? Para los progresistas del año setenta, los *snobs* de todos los tiempos, el cambio es, a fin de cuentas, ganancia, y lo último siempre lo mejor. Ellos se consolarán fácilmente con esos tangos argentinos, que a nosotros nos parecen desteñidos danzones cubanos, como éstos, a su vez, degeneraciones del más trivial *flamencoide* gitano. Pensemos, sin embargo, que las cosas tienen un momento poético interesante cuando, con el pie en el estribo, nos dicen adiós. ¿Por qué no despedirlas amorosamente?» (44).

La propia Lola, no obstante lo que personaje y obra suponen para el cante, nos dirá por dos veces con fijeza que el cante jondo está siendo destronado por moda:

Le gusta el canto, aunque ya
mi canto no está de moda.
— *¿De veras° ¿Y es cante hondo*
lo de ustedes?
— *Así lo nombran.*
A I, E IX

y porque el arte flamenco
empieza a ser cosa vieja.
A III, E VI

Queda claro, el flamenco de su época es un subproducto edulcorado, rebajado con aguas gaseosas, en compota, falso, zumbón y danzón, escapándose de la honda raíz humana y existencial, como denunciaran los protagonistas de *La Lola* con fina ironía no exenta de amargura que nos recuerda al mejor Mairena:

(44) En la citada «Autocrítica» de *La Lola,* t. I, pp. 114-115 de la *Antología de A. de A.*

— ¡*Esas canciones*
tan tristes, tan agustiosas,
tan desgarradas...!
— *También*
hay un flamenco en compota,
un moruno catalán,
gitano de Badalona,
para gente fina. Usted
se lo sabrá de memoria.
A I, E IX

Este verso final «usted se lo sabrá de memoria» puede significar una despectiva recriminación a las clases adineradas por su participación en la corrupción del cante jondo; pero también nos puede arrojar otro significado: el que encierra la distinción entre *señorito* y *señoritismo* —algo que tocamos con anterioridad—, que muy bien ha sabido advertir recientemente Félix Grande en una equilibrada, justa y ajustada lectura de Machado (45).

---

(45) Aunque sobre es.o tema habláramos con anterioridad, por su redoblado interés, merece la pena reproducir el extenso párrafo de Félix Grande, con una apostilla final del Machado pensador político:

«Creo que sería injusto, al menos para con los Machado, y hasta para con nuestra capacidad de observación, alejarnos de esta interpretación de un verso de *La Lola* ... sin cuestionarla con un mero comentario. Creo que tal interpretación en torno a tres palabras —"para gente fina"— contiene algo de cierto. Creo que contiene, también, un poco de maniqueísmo. En las interpretaciones sociológicas del flamenco lo maniqueo asoma las orejas con frecuencia. Hay que estar prevenidos contra ello, pues es casi una ley. La convicción, hoy asentada ya y que desde luego comparto, de que sin la injusticia el flamenco no sería lo que es, nos conduce a menudo a aprisionar el tema en vez de a analizarlo, a endurecer nuestra mirada en vez de hacerla más humana. No hay duda de que el cante se ha nutrido, entre otros alimentos —unos sabrosos, otros agrios— de la desigualdad. La inteligencia debe servirnos para no conver.ir este principio en una historia de malos sin fisuras y de buenos de una sola pieza [...], no faltan ni faltaron individuos pertenecientes a la clase dominante que fueron y que son capaces, no ya de divertirse en una juerga, sino de conmoverse en ella; [tampoco] faltan, ni faltaron, multitudes pertenecientes a la clase explotada capaces de ignorar los escalones más profundos del flamenco y de, por el contrario, conformarse con mistificaciones y suponerlas esenciales. No hay una regla según la cual al rico no le es dado conmoverse con el flamenco y al pobre no le es dado equivocarse ante sus formas expresivas [...] La estética flamenca exige de cualquier oyen.e, como mínimo, que se arrime de corazón, desnudo, íntimo: y en toda intimidad habitan la memoria del sufrimiento y su capacidad de actualizarse, de desplazarse por el tiempo, y en el tránsito dejar de ser dolor para ser experiencia del dolor: materia con que se amasa el arte, materia con que se lo disfruta. En suma, sin haber sufrido jamás es inútil intentar disfrutar de una siguiriya [...]. En fin, esa ley del flamenco —sin dolor no hay creación, y sin dolor no hay par.icipación—, unida a esa otra ley que parece garantizar el sufrimiento incluso a seres que, podríamos decir, aunque hayan llegado a merecerlo ni siquiera se lo han ganado, debe llevarnos a reinterpretar ahora aquellas tres palabras de los Machado [...]. Flamenco *para gente fina* puede querer decir en una primera lectura que los privilegiados no se merecen otra cosa que el flamenco *en compota*. Otra lectura nos diría que incluso para los privilegiados, si han sabido sufrir alguna vez, trae el arte flamenco su costal de consuelo» (F. G., *op. cit.*, páginas 451-453).

Algo que, en definitiva, estaba meridianamente claro en el pensamien.o de don Antonio: «La verdad es que, como decía Juan de Mairena, no hay señoritos, sino más bien *señoritismo*, una forma entre varias de hombría degradada, un estilo peculiar de no ser hombre, que puede observarse a veces en individuos de diversas clases sociales, y que nada tiene que ver con

Pesimista, pues, ante esa subpruducto «flamencoide»; pesimista, por la pérdida de nuestras raíces y la estandarización que nos llega de «yanquilandia», algo que amenazaba tocando la puerta, y en lo que nuestro autor resultó profético. «Y esto se verá claramente cuando una ola de ñoñez y de americanismo invada nuestra vieja Europa». (46); pesimista, porque gran parte del flamenco se encierra sombriamente en prostíbulos y tabernas: «una reunión de borrachos aficionados al cante jondo que corren una juerga de hombres solos, a la manera andaluza, un tanto sombría» (47). No obstante ese inequívoco pesimismo, Machado confiaría en el resurgir del flamenco como «canción del grupo humano», nunca «individual, aunque el individuo esté muy caracterizado enérgicamente». Este criterio de uno de los apócrifos del poeta sevillano, no sólo cabe al cante jondo, sino que a él está directamente referido; recuérdese que es en esa reunión de aficionados al cante jondo donde Meneses ensayaría su máquina de trovar al objeto de «registrar de una manera objetiva el estado emotivo, sentimental de un grupo humano», emoción que traduce «en cuatro versos esenciales que son su equivalente lírico»; una máquina que, «en suma, puede entretener a las masas e iniciarlas en la expresión de su propio sentir, mientras llegan los nuevos poetas, los cantores de una nueva sentimentalidad» (48). No creo apurar en demasía distorsionando el pensamiento del gran poeta andaluz, si ante la realidad concreta del flamenco de su momento no esperase esperanzado el nacimiento, mejor, el resurgir de un cante que expresase el sentir justo y preciso del hombre en su tiempo, un reencuentro necesario desde lo esencial andaluz, desde lo esencial del grupo humano: desde esa *concepción flamenca del mundo.* ¿No propondría Machado frente a la pérdida de lo autóctono, frente al destrozo de las señales de identificación —de las que hoy tanto se habla—, frente a la invasión de la masificada cultura de yanquilandia, calar en lo hondo, en el folklore, en lo jondo?

Será mejor
darle una forma flamenca
al mundo.

A I, E I

nos dirán contundentemente los hermanos Machado con un pensamiento afín al de Unamuno y que repetirían (A III, E VI).

---

los cuellos planchados, las corbatas o el lustre de las botas.» En «Madrid, baluarte de nuestra guerra de independencia», publicado en *Servicio Español de Información,* Madrid, 1937. Tomado de la *Antología de A. de A.,* t. IV, p. 162.

(46) *Juan de Mairena,* cap. XIII, concepto que reiteraría en el cap. XXI.

(47) *De un cancionero apócrifo.* «Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Menesos».

(48) *Ibidem.*

De todos modos, quede su visión redonda, amplia y ajustada, del cante jondo, desde ese hermoso poema que nos habla de los negros sones, del grito solitario:

CANTE HONDO

Yo meditaba absorto, devanando
los hilos del hastío y la tristeza,
cuando llegó a mi oído
por la ventana de mi estancia, abierta

a una caliente noche de verano,
el plañir de una copla soñolienta,
quebrada por los trémolos sombríos
de las músicas magas de mi tierra.

...Y era el Amor como una roja llama...
—Nerviosa mano en la vibrante cuerda
ponía un largo suspirar de oro,
que se trocaba en surtidor de estrellas—.

...Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
el paso largo, torva y esquelética
—tal cuando yo era niño la soñaba—.

Y en la guitarra, resonante y trémula,
la brusca mano al golpear fingía
el reposar de un ataúd en tierra.

Y era un plañido solitario el soplo
que el polvo barre y la ceniza aventa.

XIV

Atinadísimamente comenta Dámaso Alonso este poema: «Antonio ha buscado, querido, legítimamente, trascender de lo momentáneo a lo que perdura; ha asociado en un acorde único su aptitud vital, la música de su tierra y el paisaje desierto. Se penetra, se indaga en el hondo de la canción» (...) Se «encuentra en ella no sólo la evocación de la copla andaluza, sino su íntimo sentido, su profunda ligazón al alma de España y a su paisaje y su indestructible unión con los misterios y centrales problemas del hombre. Nunca música humana ha gemido con un desgarrón que más queme; nunca una España tan apretada y tan apretadora como en el *Cante hondo* de Antonio Machado» (49).

Y es que, como reconoce Paulo de Carvalho-Neto, pocos autores, «quizá ninguno, se perfilarán al lado de Antonio Machado en lo que se refiere a las *influencias ideológicas* del Folklore. Mientras que un

(49) D. A.: *Poetas españoles contemporáneos*, pp. 92-93, 3.ª ed., Edit. Gredos, Madrid, 1969.

ejército de autores y obras integraría el capítulo del aprovechamiento» (50).

Pero no sólo es detectable en la obra de Machado el aprovechamiento ideológico del cante y que trasplanta a su obra una y otra vez (51), sino que construye auténticas letras flamencas:

Para dar al viento trabajo
cosía con hilo doble
los hojas secas del árbol.
CLXI-LXII

Junto al agua negra,
olor de mar y jazmines.
Noche malagueña.
CLIX-II

Tres bellísimos versos que muestran la maestría expresiva de Machado, auténtica soleá, aunque más de uno intentara regatearle su nítida procedencia andaluza y jonda. Así, Luis Cernuda, siguiendo a Díez-Canedo (52) dirá: «es una *soleá*, pero también parece un hai-kai, cuya moda había llegado a nuestra poesía, favorecida por las greguerías de Gómez de la Serna» (53).

Hasta en *Canciones de tierras altas*, canta Machado a Castilla con el ritmo de la mejor copla andaluza.

Mas esa autenticidad andaluza de no pocos de los poemas de don Antonio nos vendrá dada no sólo por la forma y el sentir jondo que las inunda, también y muy en especial por el sabio empleo de, por así decir, palabras flamencas:

---

(50) P. C. N., *op. cit.*, p. 25.

(51) «No se ha estudiado aún todo lo que la tradición andaluza dejó en la obra de Antonio Machado. Mucho hay, desde luego, en la canción corta, de tipo popular, de *Nuevas canciones*. Mucho, en las sentencias —en verso— de los *Proverbios y cantares*, o —en prosa— de *Juan de Mairena*. Los cantos flamencos, parte oscura, oculta casi —por así decir— de la tradición andaluza, oídos en la primera infancia, acaso quedaron guardados en el fondo del niño. Años más tarde, muchos de ellos, de algún modo saldrán a la superficie.» Aurora de Albornoz, p. 31 del t. I de su *Antología*.

Creo que se insiste en demasía en que el cante jondo es un recuerdo de la infancia de nuestro poeta, olvidándose su larga estancia andaluza de Baeza, su estrecha amistad con su hermano Manuel —un gran aficionado— en unos tiempos en los que Madrid es uno de los principales focos flamencos; que este interés no es privativo de nuestro poeta —muchos de los de su generación estuvieron abiertos a la influencia del folklore—, y, sobre todo, la influencia que pudiera haber ejercido la labor investigadora de su padre, como, a mi juicio, ha demostrado Carvalho-Neto.

(52) En *El Sol*, Madrid, 20 de junio de 1924. Se impone anotar que D. C. reconoce la filiación andaluza de la poética de A. M. y que «el esquema silábico japonés responde exactamente a los tres versos finales de la seguidilla española. El ejemplo aducido por D. C. es distinto al de Cernuda: «A una japonesa / le dijo Sokán: / con la blanca luna / te abanicarás».

(53) L. C., *op. cit.*, p. 87.

Señor San Jerónimo,
suelte usted la piedra
con que se machaca.
Me pegó con ella.
CLXI-LXXIV

Moneda que está en la mano
quizá se deba guardar;
la monedita del alma
se pierde si no se da.
LVII-II

Observemos cómo el diminutivo fija el texto en auténtica letra flamenca, la que, por cierto, puede entrar por cualquiera de los más grandes cantes. Y este empleo del diminutivo, tan característico de la copla jonda, es frecuente en los poemas machadianos: «El panal de mis abejas / tiene granitos de sal» —CLIX-II—, «Despacito y buena letra» —CLXI-VII—, etc.

Más aún, Machado inicia alguno de sus poemas con versos de verdadera factura flamenca, propios de las anónimas y populares:

Aunque me ves por la calle,
también yo tengo mis rejas,
mis rejas y mis rosales.
CLV-II

El primer verso, «Aunque me ves por la calle», sólo difiere de las coplas populares en el tiempo del verbo: en el cante se dice *veas*, lo que, a mi juicio, no sólo lo hace más hermoso, sino que el diptongo es el que ofrece la posibilidad de cantarse —no todos los versos octosílabos *entran* bien en el cante—: «Aunque me veas por la calle». Pero el acarreo de materiales flamencos donde se nos muestra más evidente es en este texto de *Un Cancionero epócrifo-Consejos, coplas y cantares*, 6, en el que nuestro poeta entrecomilla las frases de las letras populares:

Amores, por el atajo,
de los de «Vente conmigo».
...«Que vuelvas pronto, serrano.»

Y puesto que comentamos las coplas del *Cancionero apócrifo*, no quisiera dejar sin señalar el significativo dato de la *10*, en la que la preposición inicial en su edición de la *Revista de Occidente* era *en*, la que fue sustituida en las sucesivas ediciones por otra más popular, *por:*

Por la calle de mis celos
en veinte rejas con otro
hablando siempre te veo.

Finalmente, tal vez lo que más interesara a nuestro poeta de la copla popular y que traslada a sus poemas de forma admirable con esas sugestivas afirmaciones finales tan flamencas,

...Pero yo he visto beber
hasta en los charcos del suelo.
Caprichos tiene la sed.
CLXI-XXI

y, sobre todo, su sentido y significación ambivalente, ya que en ellas, por decirlo en lenguaje maireniano, «se oculta un ascua verdadera, que todavía podemos arrimar a nuestra sardina»,

Escribiré en tu abanico;
te quiero para olvidarte,
para quererte te olvido.
CLXXIV-III

El tema sólo queda esbozado y necesita todo un amplio trabajo en profundidad. No obstante, queden por lo que nos resta decir dos coplas, una soleá y una solearilla, con las que, al decir de Fernando Quiñones, pueden destrenzarse las guitarras:

Por dar al viento trabajo
cosía con hilo doble
las hojas secas del árbol.
CLXI-LXII

En mi soledad
he visto cosas muy claras,
que no son verdad.
CLX-XVII

Grandes y fundamentales parcelas del pensamiento machadiano en relación con el cante jondo han quedado al margen de este enjuto ensayo, como pueden las del amor y la muerte —aquí poco menos que esbozadas—, la *sabiduría* —palabra angular de todo lo flamenco, como afirmara Aurora de Albornoz (54)—, la fiesta de los toros —«otra de las cosas hondas»—, sus juicios sobre lo andaluz en la poesía —nunca poesía andaluza—, desde Moreno Villa hasta Lorca o Alberti, etcétera. Queden para otra ocasión.

MANUEL URBANO

Millán de Priego, 15, 2.º
JAEN

---

(54) A. de A., p. 31 del t. I de su tantas veces citada *Antología*.